

Representaciones del descubrimiento y la conquista de América en la historieta argentina

Hartmut Nonnenmacher

Un punto interesante del cómic es el hecho de que se trata de un medio de expresión mixto situado en la encrucijada entre la literatura, la pintura y la cinematografía, es decir de una fusión de tres medios de expresión surgidos en épocas muy diferentes de la historia de la humanidad: en primer lugar la pintura que muy probablemente tiene la misma edad que el propio homo sapiens; luego, la escritura, inventada hace cinco milenios; y por último, el cine, que data de hace un poco más de un siglo, teniendo por lo tanto la misma edad que el cómic moderno. El cómic se nutre de los temas, los motivos, las estructuras y las técnicas de estos tres medios de expresión y en consecuencia hay que recurrir a conceptos desarrollados originalmente para el análisis de la pintura, la literatura y el cine para llevar a cabo un análisis sistemático del cómic.

En los tres medios citados existen tradiciones muy marcadas en cuanto a la representación de acontecimientos, circunstancias y personajes históricos, que engloba casi siempre una dimensión claramente ficcional: así es el caso de la pintura historicista, de la novela histórica o del cine histórico. Surge pues la pregunta hasta qué punto el medio híbrido del cómic dispone de recursos específicos para la representación de épocas pasadas y de acontecimientos históricos en comparación con la pintura, la literatura y el cine.¹ Buscaré respuestas a esta pregunta indagando en los modos de representación del acto fundador de Latinoamérica —es decir, el descubrimiento y la conquista por parte de los europeos en el siglo XVI— en la historieta

1 He dedicado a esta temática dos artículos anteriores: uno sobre la reconstrucción de la historia de la llamada “Algérie française” en la serie *Les Carnets d'Orient* del dibujante francés Jacques Ferrandez (Nonnenmacher 2008), y otro sobre las imágenes del franquismo en el cómic español (Nonnenmacher 2006).

argentina,² la cual constituye seguramente una de las más elaboradas, si no la más elaborada de todas las tradiciones nacionales de creación de cómics en el subcontinente. Intentaré establecer una tipología de estos modos de representación partiendo del análisis de una serie de historietas en cuya creación han participado artistas argentinos contemporáneos tan importantes como los guionistas Carlos Trillo, Ricardo Barreiro y Jorge Zentner, así como el dibujante Enrique Breccia.

Echemos primero un vistazo a la serie *Álvar Mayor*, dibujada por Enrique Breccia³ según un guión de Carlos Trillo y compuesta por unos episodios de entre doce y catorce páginas que fueron publicados entre 1977 y 1982 en la revista argentina *Skorpio*.⁴ Me basaré para el análisis en una edición española de seis de estos episodios que fue publicada en 1989. El primero de estos episodios, titulado simplemente “Álvar Mayor” introduce al protagonista de la serie y nos informa indirectamente sobre la época en la que nos encontramos: Álvar Mayor es, como él mismo declara, “uno de los primeros blancos nacido en la América”, o sea, uno de los primeros criollos y, además, “hijo de uno de los hombres que acompañó a Pizarro al Perú” (Breccia/Trillo 1989: 12). Por consiguiente, la acción se sitúa en la segunda mitad del siglo xvi.⁵ Ya en el momento de su primera aparición (Ilustración 1), Álvar Mayor aparece en compañía de un amigo indígena llamado Tihuo. En este primer episodio, Álvar Mayor actúa como justiciero: para vengar el asesinato de un amigo español suyo y la violación de la esposa de éste, él se ofrece como guía para una expedición capitaneada por el asesino que busca El Dorado, llevándola a una trampa en la que perece vilmente el malhechor.⁶

2 Una versión abreviada y en alemán de esta contribución se publicará en: Bolte, Rike/Schütz, Susanne (eds.): *Comics in Lateinamerika*. Essen: Christian Bachmann Verlag; aún sin fecha de publicación.

3 Véase en cuanto a la vida y obra de este dibujante Chesnais (2008: 80).

4 En cuanto al lugar y las fechas de publicación véase Vázquez de Parga (1989: 3) y Vázquez (s.f.). Según Díaz Almeida se habían publicado entre 1977 y 1983 un total de 57 episodios de esta serie (Díaz Almeida 2007: 142).

5 Hay otros indicios que sugieren que el tiempo de la acción es el siglo xvii. Véase en cuanto a esta incoherencia Díaz Almeida (2007: 143).

6 Es interesante la técnica de coro empleada en este episodio: hay dos viejas que comentan en repetidas ocasiones los acontecimientos (Breccia/Trillo 1989: 6, 10, 12, 18).



**Ilustración 1: Breccia/Trillo 1989: 11 (© 2007 NORMA Editorial S.A.,
© 2007 Carlos Trillo y Enrique Breccia).**

También el segundo episodio, con el título “La plantación”, cuenta la historia de una venganza: Álgvar Mayor y Tihuo vengan y liberan a un grupo de indios capturados por unos españoles que son “desertores del virrey de Nueva Granada” (Breccia/Trillo 1989: 23) para obligarlos a trabajar

en una plantación. Álvor Mayor traiciona por lo tanto aquí a los blancos para ayudar a los indios, puesto que —como el narrador explica en un cartucho— “se avergüenza de pertenecer a esta raza” (Breccia/Trillo 1989: 21). Álvor Mayor encarna por lo tanto —en una retroproyección ciertamente ahistórica— la identificación y la alianza de los criollos con los indios, la cual constituirá uno de los elementos más recurridos en la construcción de la identidad latinoamericana en el siglo xx. Con esta visión del pasado encaja la valorización del personaje de Tihuo: en el tercer episodio, titulado “Un tesoro inalcanzable”, éste gana una apuesta con Álvor Mayor (Breccia/Trillo 1989: 44) y en el cuarto, “La ciudad perdida de los incas”, Álvor Mayor expresa su admiración por el saber de Tihuo sobre la propagación de la viruela y la sífilis (Breccia/Trillo 1989: 48). Por lo demás, estos dos episodios varían el consabido tema de la *auri sacra fames* de los conquistadores que ya subyacía en los dos primeros episodios. En “Un tesoro inalcanzable”, Álvor Mayor y Tihuo guían sendas expediciones de españoles al lago Titicaca donde creen escondido un tesoro de los incas. Los españoles de los dos grupos se van matando entre ellos, lo que Tihuo comenta con la lacónica sentencia: “La posibilidad de encontrar oro pone muy nerviosos a los hombres blancos” (Breccia/Trillo 1989: 43). Y en “La ciudad perdida de los incas”, Álvor Mayor y Tihuo guían a un corregidor sifilítico en su “viaje en busca de Siphilo, el árbol maravilloso que cura el mal” (Breccia/Trillo 1989: 47). Finalmente llegan a Machu Picchu donde los incas matan a todos menos a Álvor Mayor y Tihuo.

Los dos últimos episodios recogidos en la edición de Norma Editorial se alejan del modelo presente en los primeros cuatro, descartando, por ejemplo, casi por completo al personaje de Tihuo. El episodio titulado “La profecía”, donde Tihuo sólo está presente al principio, retoma el tema del cuento *El otro* de Borges: herido y perdido en la selva, Álvor Mayor se encuentra con su propio yo, algunas décadas mayor que él (Breccia/Trillo 1989: 59-61).⁷ Este otro yo le profetiza que va a matar pronto a un amigo suyo —lo que efectivamente hará aunque forzado por los acompañantes de aquel amigo que no quieren compartir con éste el oro que han encontra-

7 Como en el caso del cuento de Borges, el encuentro entre el yo más joven y el yo mayor se produce a orillas de un río. En la historieta, el yo mayor del protagonista dice: “Ambos hemos bebido en este río en dos momentos distantes de nuestra vida. Ambos hemos bebido de este río y vaya a saber por qué, nuestros momentos se han unido en uno solo” (Breccia/Trillo 1989: 60). En el cuento de Borges, el yo-narrador evoca las connotaciones filosóficas del río: “Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. La milenaria imagen de Heráclito” (Borges 1986: 212).

do—. Es decir, encontramos aquí otra vez el motivo de la búsqueda del oro y la violencia que genera, pero además hay un toque de realismo mágico no sólo por el encuentro con el segundo yo, sino también por una mariposa que aparece varias veces (Breccia/Trillo 1989: 60-61 y 67-68), encarnando simbólicamente la profecía fatal. Por último, en el episodio “Cartas de enamorados”, donde Tihuo no aparece, Álgvar Mayor es enrolado a la fuerza por unos españoles que luchan contra piratas franceses. Compitiendo por el amor de una muchacha fatal, un joven español muere y otro es desfigurado en el combate con los franceses. El encuentro posterior de Álgvar Mayor con la muchacha sedienta de relatos sangrientos da lugar a cierto sarcasmo misógino y anti-heróico que se convierte en broche final de la historieta.

En cuanto a las características formales de la serie *Álgvar Mayor*, cabe resaltar que Breccia rompe muy frecuentemente las líneas tanto horizontales como verticales de la página para producir lo que Luis Gasca y Román Gubern llaman “efectos de escalonamiento” (Gasca/Gubern 2001: 591) y transmitir de tal modo en la mayoría de los casos la violencia de un conflicto o un combate (p.ej. Breccia/Trillo 1989: 76).⁸ Uno de los pocos ejemplos de dos páginas seguidas con líneas regulares se encuentra en el episodio “Carta de enamorados” (Breccia/Trillo 1989: 78-79), probablemente para subrayar el ambiente femenino y alejado del combate que se representa aquí. Además se hace en la serie *Álgvar Mayor* un uso muy frecuente de lo que Didier Quella-Guyot llama “le principe du contrepoint”, o sea el “principio de contrapunto” (Quella-Guyot 1990: 128)⁹ entre texto e imagen, basado en el doble discurso verbal e icónico propio de este medio de expresión.¹⁰ Concretamente, eso quiere decir que los personajes y el texto que los acompaña en los respectivos bocadillos se encuentran muchas veces relegados al segundo plano de una viñeta. En cambio, el primer plano lo ocupa un elemento visual que puede tener diferentes funciones: cuando Álgvar Mayor y Tihuo descubren la masacre cometida por

8 Véase lo que dice Groensteen a propósito de las “grilles déstabilisatrices”, qui coïncident avec des scènes érotiques ou de violence” y de las “mises en pages [...] chahutées, donc des cadres baroques” (Groensteen 1999: 59, 60). En cuanto al efecto que produce la “mise en page [...] chahutée” véase Groensteen (1999: 73).

9 Como explica Quella-Guyot: “le principe du contrepoint où texte et image ne jouent pas tout à fait la même partition” (1990: 128).

10 Quella-Guyot (1990: 84) habla de la “double nature verbale et iconique” de la historieta.

los españoles en un pueblo de indígenas (Breccia/Trillo 1989: 21), las tres viñetas seguidas —donde aparecen en primer plano, respectivamente, unos buitres, la cara sangrienta de un indio muerto y los pies torcidos de un indio ahorcado, mientras que en el fondo los dos protagonistas comentan lo ocurrido— sirven sobre todo para realzar la crueldad de lo ocurrido. Otra función distinta asume la página inicial del episodio “Un tesoro inalcanzable”: en el fondo se acerca Álgvar Mayor charlando con Tihuo mientras que en primer plano vemos a una mujer indígena que ofrece sus productos a la venta (Breccia/Trillo 1989: 33). Aquí se trata de lo que podríamos llamar una función costumbrista: el primer plano de esta viñeta nos informa sobre el ambiente en el que se sitúa la acción, lo que por supuesto constituye una dimensión esencial de cualquier historieta que pretende trasladarnos hacia una época pasada. Lógicamente, esa función costumbrista y descriptiva también la pueden tener viñetas donde los protagonistas y el texto se encuentran en primer plano. Así por ejemplo en la siguiente viñeta de este mismo episodio donde Álgvar Mayor, Tihuo y el globo ocupan el primer plano, mientras que en el fondo vemos una escena de mercado, la fachada de una iglesia colonial y detrás el paisaje andino (Breccia/Trillo 1989: 34). A diferencia del espectador de las imágenes animadas de una película, el lector-espectador de la historieta puede tomarse todo el tiempo que quiera para contemplar esos detalles del fondo de una viñeta.¹¹ Y son precisamente estos detalles los que contribuyen muchas veces en una historieta con temática histórica a (re)construir el ambiente de una época

11 El semiólogo del cómic Burkhard Ihme comenta: “der Comic [bietet] Raum für Details und kleine Gags, die sich im Hintergrund des Bildes abspielen und oft interessanter sind als die eigentliche Geschichte. Dies ist möglich durch einen [...] essenziellen Unterschied zwischen den beiden Medien: der Film hat, schon technisch bedingt, nur einen begrenzten Schärfbereich. [...] Der Comic dagegen besitzt in allen Teilen eines Bildes eine Tiefenschärfe, die uns aus der Malerei zwar durchaus bekannt ist, im realen Leben aber nicht existiert. [...] Der Comic erfordert deshalb auch ein längeres Verweilen des Auges auf dem einzelnen Panel [...]. Eine der großen Stärken der Comics ist also ganz ‘unfilmisch’: das liebevolle Detail im Hintergrund” (Ihme 2006: 3); (“En el cómic [hay] sitio para detalles y pequeños chistes que se sitúan en el segundo plano de la viñeta y que muchas veces son más interesantes que el relato en sí. Esto es posible gracias a una diferencia esencial entre los dos medios: debido a sus posibilidades técnicas, una película sólo dispone de un limitado plano enfocado. [...] El cómic, en cambio, dispone en todas las partes de una viñeta de una profundidad de campo que ciertamente conocemos de la pintura pero que no existe en la vida real. [...] Es por eso que en el caso del cómic la mirada tiene que concentrarse durante cierto tiempo en cada viñeta [...]. Por lo tanto, una de las grandes virtudes del cómic es totalmente ‘a-fílmica’: la posibilidad de situar un detalle cuidadosamente elaborado en el segundo plano”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

pasada. La historieta es, por lo tanto, un medio de expresión, que se presta particularmente a la evocación de ambientes exóticos o históricos y aunque no se puede decir que *Álvar Mayor* sea una historieta predominantemente descriptiva y costumbrista, sin embargo, en no pocas viñetas Breccia y Trillo aprovechan este potencial.



Ilustración 2: Breccia/Trillo 1989: 53 (© 2007 NORMA Editorial S.A.,
© 2007 Carlos Trillo y Enrique Breccia).

Pero hay más funciones del contrapunto entre imagen y texto. Cuando los españoles llegan a la ciudad perdida de los incas, una viñeta en la que

aparece en primer plano la cabeza de un guerrero inca y en el fondo unos españoles de los cuales uno dice “Seguramente sus habitantes huyeron al vernos”, informa al lector de que esos españoles están equivocados, produciendo de tal modo a la vez un efecto de suspense y de ironía (Ilustración 2). Más enigmática es la función que tiene la técnica del contrapunto entre imagen y texto en una escena donde un español acaba de morir en la selva: vemos a lo lejos al grupo de los españoles rodeando al muerto y hablando sobre posibles razones para su muerte repentina, mientras que el primer plano de la viñeta lo ocupa un reptil, probablemente una iguana, sentada en la rama de un árbol (Breccia/Trillo 1989: 14). Probablemente hay que leer esta viñeta como representación de lo que ve un indio escondido en el árbol, puesto que en la viñeta siguiente nos enteramos de que el español fue matado por una flecha envenenada. Pero de todos modos el animal que ocupa aquí el primer plano se convierte en un símbolo de lo misterioso y la peligrosidad de la selva que los españoles están atravesando.

Lo que también llama la atención en cuanto al estilo del dibujo de Breccia en *Álvar Mayor* es la presencia de algunos primerísimos primeros planos (p.ej. Breccia/Trillo 1989: 76) y el juego marcado con el claroscuro que a veces sirve para crear contrastes entre viñetas sucesivas. Un ejemplo de ello se encuentra en “La ciudad perdida de los incas”, donde se produce un salto de campo a contracampo mientras Álvar Mayor y Tihuo entran en la ciudad de Lima (Breccia/Trillo 1989: 47). En la primera viñeta los vemos por atrás y las superficies blancas de las casas muestran que están iluminadas por el sol. En la segunda viñeta vemos a los personajes por delante y las superficies negras de dos casas señalan que éstas se encuentran a la sombra. Particularmente llamativo es el contraste en una escena ambientada en los Andes donde los personajes que conforman una expedición se ven primero en negro sobre un fondo blanco y en la viñeta siguiente en blanco contra un fondo negro de sombra (Ilustración 3).

Volveremos a hablar más en adelante del posible significado de este tipo de dibujo lleno de contrastes y de distorsiones. En general, podemos constatar a propósito de la serie *Álvar Mayor* que se trata de una ficcionalización de narratemas derivados de los relatos factuales de las crónicas del siglo XVI, como son la búsqueda de El Dorado o de otros tesoros de los indios, por un lado, y la escalada de violencia dentro de un grupo de conquistadores que culmina con la muerte de la mayoría de ellos, por otro lado. Encontramos ambos narratemas reunidos por ejemplo en los textos sobre el viaje por el río Amazonas de Lope de Aguirre.



**Ilustración 3: Breccia/Trillo 1989: 50 (© 2007 NORMA Editorial S.A.,
© 2007 Carlos Trillo y Enrique Breccia).**

Por lo demás, el mensaje ideológico de *Álvar Mayor* resulta bastante claro: los conquistadores españoles son brutos y codiciosos, mientras que Álvar Mayor y Tihuo son honestos y decentes. Es interesante, sin embargo, que

no tengamos en esta historieta sobre la conquista una constelación binaria —españoles versus indios— sino ternaria: además del español y del indio está presente el criollo que no sólo es el protagonista sino también un personaje positivo que permite al lector latinoamericano moderno identificarse con él.¹²

Teniendo en cuenta las fechas de publicación de la serie *Álvar Mayor*, también cabe una interpretación política: entre 1977 y 1982 no era posible criticar abiertamente el régimen militar argentino en una revista de historieta como *Skorpio*, pero el lector argentino de la época vislumbraba probablemente detrás de los conquistadores brutales y sangrientos de la serie *Álvar Mayor* a los esbirros del régimen militar. Por lo tanto, la elección de un tema histórico puede haber tenido en este caso una función similar a la que tuvo, por ejemplo, en los dramas históricos de Buero Vallejo, el cual escenificaba en pleno franquismo el choque entre las “dos Españas” mediante la evocación del Motín de Esquilache de 1766 en su drama *Un soñador para un pueblo*.

En cuanto a la representación de la historia —o sea de personajes, circunstancias y acontecimientos históricos de la época de la conquista— en esta historieta hay que subrayar, por un lado, que no aparecen personajes y acontecimientos reales sino ficticios.¹³ Los personajes propiamente históricos aparecen como mucho de manera indirecta —por ejemplo, cuando el protagonista dice que su padre había venido a América siguiendo a Pizarro. Por otro lado, la presentación de este pasado ficcionalizado se hace de forma inmediata y, por así decirlo, ingenua: no hay ninguna reflexión sobre cómo estos acontecimientos supuestamente históricos del siglo xvi han sido transmitidos hasta el siglo xx, o dicho de otra manera, no se tematiza sino que se presenta como algo evidente la historicidad de lo ocurrido.

12 Una estructura ternaria análoga encontramos en lo que probablemente es la representación de América de la literatura popular alemana más difundida: como *Álvar Mayor* en la historieta argentina, en las novelas de Karl May el alemán Old Shatterhand asume el papel del “buen europeo” que traba una estrecha amistad con el indio Winnetou, mientras que los europeos malos, casi siempre de origen anglosajón, se dedican a expulsar y exterminar a los indígenas.

13 Según unas declaraciones del propio Trillo (publicadas en la Red y retomadas por Díaz Almeida 2007: 142 y Rosselli 2011: 18) *Álvar Mayor* sería “una mezcla de *Álvar Nuñez Cabeza de Vaca* [...] y de *cowboy*”. Pero está claro que más allá de la inspiración onomástica y de la condición de aventurero en tiempos de la conquista de América compartida por ambos no hay mayores semejanzas entre el autor histórico de los *Naufraños* y el personaje ficticio de Trillo.

Enrique Breccia no sólo dibujó *Álvar Mayor* sino también —en colaboración con el guionista argentino Ricardo Barreiro— los dos tomos de *Conquistadores* publicados en 1989.¹⁴ En estos álbumes se lleva a cabo una transformación fantástica del relato factual del primer viaje de Colón: un cuarto barco, llamado *La Intrépida* habría ido algunos kilómetros delante de los tres barcos históricos de Colón para prevenirle a éste en caso de que se llegaba al “fin del mundo”. La tripulación de *La Intrépida* habría sido reclutada a la fuerza entre los presos de una cárcel, dibujados por Enrique Breccia en un estilo entre picaresco y caricaturesco. El barco ficticio acaba cayendo efectivamente por una cascada enorme (Ilustración 4) y algunos supervivientes viven luego unas aventuras fantásticas en una tierra desconocida, basadas en parte en narratemas derivados de las crónicas de la Conquista, como por ejemplo un encuentro con unas guerreras amazónicas (Barreiro/Breccia 1991: 4-5). Los dos álbumes de *Conquistadores* suponen por consiguiente un particular ejercicio de historia contrafactual en el medio del cómic. La historia contrafactual o historia alternativa ya no se ciñe al ámbito literario, sino que se ha convertido en los últimos tiempos en un tema de reflexión para los propios historiadores (Tetlock 1996; Waldenegg 2011). En realidad, la representación contrafactual de la historia no hace otra cosa que llevar al extremo el procedimiento en el cual se basa cualquier representación de la historia en textos ficcionales: siempre se mezclan en éstos unos personajes, circunstancias y acontecimientos históricos con otros que son ficticios. Simplemente salta más a la vista que el cuarto barco de Colón supone un elemento contrafactual en el marco del viaje histórico del genovés aunque un personaje ficticio como Álvar Mayor que se mueve en el contexto histórico de la conquista de América en el fondo lo sea también. O dicho de una manera más abstracta: se convierte en contrafactual un elemento ficticio que entra en contradicción flagrante con el relato factual de la historiografía, mientras que lo meramente ficticio se limita a poblar las zonas oscuras que deja ésta.

¹⁴ En 2011 la editorial 001 Ediciones / 001 Edizioni reeditó estos dos tomos en un solo álbum bajo el título “Nuevo Mundo”. Aquí citamos la traducción al alemán de los dos tomos originales, publicada en 1991/1992 en Viena.



Ilustración 4: Barreiro/Breccia 1991: 10.

Si tanto en *Álvar Mayor*, con su evocación ingenua de la historia, como en la representación contrafactual de la historia de *Conquistadores* los protagonistas son personajes ficticios, muy diferente, a este respecto, es el caso de

la historieta *El cautivo*. El protagonista de este álbum de 48 páginas dibujado por el español Rubén Pellejero en 1992 según un guión del argentino Jorge Zentner, es un personaje histórico: el mercenario y conquistador de origen alemán Hans Staden. Además, el medio de transmisión de las vivencias de Staden durante su cautiverio en una tribu indígena de la costa brasileña, a saber, el libro *Warhaftige historia* publicado después de su liberación en 1556 en Marburgo, se convierte en uno de los temas centrales de la historieta. De ahí que haya en este álbum dos niveles narrativos: el nivel extradiegético representa la génesis del libro que dará a conocer los acontecimientos vividos por Hans Staden en Brasil, mientras que el nivel diegético narra precisamente estos acontecimientos. El nivel extradiegético, que se sitúa en Marburgo y donde asistimos a una conversación entre el aventurero Hans Staden y el profesor universitario Dryander, aparece por primera vez en las páginas 5 a 7 del álbum después del inicio *in medias res* de las páginas 3 y 4 que narran la captura de Staden por parte de los indígenas en la selva brasileña. En la página 7 empieza una analepsis que narra el viaje de Staden antes de su captura por los indios. Inicia ese viaje que ha de llevarle al Río de la Plata en Sevilla, pero después de una travesía llena de vicisitudes y un naufragio acaba trabajando como mercenario para un coronel portugués en una colonia en la costa brasileña antes de ser capturado por los indios. Su estancia en el pueblo de los indígenas es un largo calvario. Como la tribu se ha aliado con los franceses contra los portugueses su primera intención es matar a Staden al que creen portugués. Él intenta convencerles de que no es portugués, pero tarda mucho en conseguirlo, entre otras cosas porque un francés que visita la tribu dice a los indígenas que Staden debe ser portugués puesto que no habla francés y les recomienda que le maten (Pellejero/Zentner 1992: 21).¹⁵ A pesar de todo, Staden sobrevive y acaba siendo liberado por un barco francés que le lleva de vuelta a Europa.

Aunque el nivel diegético ocupa en total más espacio, hay sin embargo en todo el álbum un constante vaivén entre éste y el nivel extradiegético. Esta alternancia se presta no sólo para poner en escena la curiosidad que suscita el relato de Staden —así en las páginas 11 y 13 donde una criada escucha a través de la puerta a Staden contando sus aventuras— sino también para crear contrastes visuales muy marcados entre la nieve del nivel extradiegético y el ambiente tropical del nivel diegético (Pellejero/Zentner

15 El episodio ha sido adaptado del capítulo 26 del primer libro de la *Warhaftige historia*.

1992: 42 y 47). Además, en el relato marco aparece como destinatario del relato de Staden el doctor Dryander el cuál también es un personaje histórico. Enseñó entre 1535 y 1560 medicina y matemáticas en la universidad de Marburgo y fue autor de un paratexto esencial para la comprensión del libro de Staden, a saber el prólogo de la *Warhaftige historia*. Algunos investigadores incluso creen que Dryander fue el verdadero autor del libro (Obermeier 2008: 34) aunque hay también argumentos estilísticos a favor de la autoría de Staden.¹⁶ No cabe duda, de todos modos, de que Dryander influyó fuertemente a Staden, sobre todo a la hora de estructurar su libro, por ejemplo dividiéndolo en una primera parte narrativa y una segunda parte descriptiva y enciclopédica (Harbsmeier 2008).¹⁷ La historieta de Pellejero y Zentner tematiza por lo tanto mediante el juego de los dos niveles narrativos las circunstancias de la publicación de la *Warhaftige historia* y el involucramiento de Dryander en ella.

Pero no hay que olvidar otro aspecto importante del libro de Staden: es el número particularmente alto –en comparación con otras publicaciones de la época– de ilustraciones que contiene (Obermeier 2007: XXVI).¹⁸ Se trata de grabados en madera bastante sencillos,¹⁹ que sin embargo adquirieron una gran importancia para la construcción de la imagen del Nuevo Mundo. Así, Franz Obermeier, el editor de la edición más reciente de la *Warhaftige historia*, considera que las ilustraciones de este libro constituían “un hito en el proceso de visualización de América en el siglo xvi” (Obermeier 2007: XXVII).²⁰ Evidentemente, esta doble dimensión del libro de Staden –la combinación de letra e imagen– prefigura hasta cierto punto

16 Véase Tiemann (2008: 172): “Gerade die Mängel seines Textes, die stilistisch-syntaktische Monotonie und die Fehler, die ihm unterlaufen, sind ein deutlicher Hinweis auf Staden als den Autor. Passen sie doch maßgerecht zu seiner Biographie und zu dem, was er erlebt und erlitten hat”. (“Lo que indica a Staden como autor son precisamente los defectos de su texto, la monotonía estilística y sintáctica de la que adolece así como los errores que comete: todo eso corresponde perfectamente a su biografía y a lo que él vivió y sufrió”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

17 Véase en cuanto a la “Trennung von *descriptio* und *narratio*” (“distinción entre *descriptio* y *narratio*”) Obermeier 2007: XXVII.

18 También Céspedes del Castillo subraya, refiriéndose al libro de Staden, “el hecho insólito y nuevo en aquella época, de que el relato escrito se complementa con abundantes grabados” (Céspedes del Castillo 1992: 5).

19 En cuanto al origen, las características y las funciones de las ilustraciones en el libro de Staden véase Obermeier (2007: XXV-XXVII).

20 “ein Markstein in der visuellen Umsetzung Amerikas für die Zeitgenossen” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

este medio de expresión moderno que será la historieta.²¹ Rubén Pellejero, el dibujante de *El cautivo*, le rinde homenaje al grabador anónimo que ilustró el libro de Staden copiando fielmente múltiples grabados de la *Warhaftige historia* para insertarlos en la historieta. Sin embargo, los colorea para que se integren mejor en el álbum coloreado que es *El cautivo* y los presenta con los contornos parcialmente desgarrados para conferirles un aire de historicidad. Uno de muchos ejemplos es el grabado que constituye la última viñeta de la página 10 de la historieta y que proviene del capítulo 7 del primer libro de la *Warhaftige historia*. En algunos pocos casos el dibujante ha cortado una parte de un grabado²² o lo ha girado por 90 grados al copiarlo para la historieta.²³

La mayor densidad de grabados copiados se encuentra en el pasaje que representa un rito antropófago (Pellejero/Zentner 1992: 25-27) y que sintetiza dos capítulos de la *Warhaftige historia*: el capítulo 36 del primer libro y el capítulo 29 del segundo libro. De este último capítulo, que lleva el título “Con qué ceremonias suelen matar y comer a sus enemigos. Cómo los matan y cómo los tratan” (Staden 2007: 282),²⁴ provienen la gran mayoría de los grabados de este pasaje en la historieta. El punto final de la escena de canibalismo lo constituye la copia de un grabado en el que aparece el cautivo Hans Staden expresando su indignación por lo ocurrido (Ilustración 5). Se le reconoce por las letras H y S escritas por encima de su cabeza y se distingue de los indios por llevar barba y tener el sexo tapado. La representación visual de la antropofagia mediante las copias de los grabados

21 Esta prefiguración también la constata Dünne en un comentario sobre la *Warhaftige historia*: “Die Bildererzählung, die entfernt an einen modernen *comic strip* erinnert, vollzieht [...] die verschiedenen auch im Text erwähnten Stadien des Schiffbruchs nach” (Dünne 2011: 220). (“El relato en imágenes que se asemeja de lejos a un *comic strip* moderno recoge los diferentes episodios del naufragio que son mencionados igualmente en el texto”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher). Dünne se refiere a una edición ulterior del libro de Staden ilustrada por Theodor de Bry el cual sin embargo parece haber seguido de cerca el modelo del ilustrador anónimo de la primera edición (véase Dünne 2011: 220).

22 Así la primera viñeta en la página 14 de la historieta que proviene del capítulo I, 14 del libro de Staden.

23 Una viñeta en la página 21 del álbum, copiada de un grabado que se encuentra en el capítulo II, 29 de la *Warhaftige Historia*, representa el “iwerapemme”, el bastón ritual para matar a la víctima de una ceremonia de antropofagia, en posición horizontal y no en posición vertical, como es el caso en el libro de Staden.

24 Cito de la traducción al alemán actual: “Mit was für Zeremonien sie ihre Feinde töten und essen. Womit sie sie totschiagen und wie sie mit ihnen umgehen” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

históricos sirve en la historieta no sólo para aludir al hipotexto visual de las ilustraciones de la *Warhaftige historia*, sino también para reducir el impacto, el horror y el carácter escandaloso de la escena: retratar el canibalismo mediante el estilo realista habitual de la historieta de Pellejero y Zentner hubiese chocado mucho más. Tiene su lógica que inmediatamente después de la escena de canibalismo siga una escena situada en el nivel extradiegético y ambientada en el taller del grabador (Pellejero/Zentner 1992: 28) donde se tematiza el realismo y el carácter testimonial de los grabados. Esta escena refuerza el carácter metanarrativo de la historieta de Pellejero y Zentner. Más allá de contar las vivencias de Staden, aquí se trata sobre todo de representar el modo cómo estas vivencias se convirtieron primero en relato oral y luego en un texto acompañado de grabados en madera, los cuales a su vez llegaron a ser el hipotexto tanto escritural como visual de la propia historieta.



Ilustración 5: Pellejero/Zentner 2002: 22²⁵ (© Mosquito – Pellejero & Zentner).

25 Corresponde a Pellejero/Zentner 1992: 27.

Para volver a la antropofagia, es evidente que ésta constituye un *Leitmotiv* no sólo del libro de Staden sino también de la historieta de Pellejero y Zentner y eso por varias razones. Una tiene que ver con la estrategia narrativa de la *Warhaftige historia*, adaptada también por la historieta. El constante peligro en el que se ve Staden durante su cautiverio de ser matado y devorado por los indios crea un verdadero *suspense*, digno de un *thriller* moderno como constata Teresa Pinheiro en su análisis del libro de Staden (Pinheiro 2008: 106 y 108). Además, el canibalismo y sobre todo su representación visual mediante los grabados constituían un gran atractivo para la venta del libro de Staden como subraya Franz Obermeier (Obermeier 2007: XXVII). Por último, el canibalismo y los sacrificios humanos supuesta o efectivamente practicados por los habitantes del Nuevo Mundo aparecen en muchísimos testimonios europeos del descubrimiento y de la conquista de América,²⁶ sirviendo muchas veces para justificar la conquista (Todorov 1982: 162 y 183). Es decir, Staden no hace más que retomar un verdadero lugar común de las crónicas sobre el Nuevo Mundo. Hubo, por cierto, no pocas dudas sobre la veracidad de las aserciones sobre el canibalismo de los indígenas de la costa brasileña y algunos investigadores siguen sosteniendo hasta hoy en día que las informaciones sobre el canibalismo en la *Warhaftige historia* no son más que invenciones (Obermeier 2008: 36 y 39-40).²⁷

Independientemente de su veracidad, las aserciones sobre el canibalismo de los habitantes del Nuevo Mundo pueden relacionarse con los sacrificios humanos de los aztecas —éstos sí documentados sin contestación— a los que se refiere Tzvetan Todorov cuando acuña en su libro sobre la conquista de América una macabra fórmula para definir la esencia del choque entre aztecas y españoles: “il y aurait lieu ici de parler de sociétés à sacrifice et sociétés à massacre, dont les Aztèques et les Espagnols du seizième siècle seraient, respectivement, les représentants” (Todorov 1982: 149). Este conflicto entre “sociedad de sacrificio” y “sociedad de masacre” queda reflejado por el diálogo de sordos que se produce entre Staden y el cacique indio Konian Bebe en el capítulo 44 del primer libro de la *Warhaftige Historia* así como en la página 31 de la historieta. Al argumento de

26 Véase en cuanto a la producción de imágenes del canibalismo en textos del siglo xvi Obermeier (2001).

27 Con respecto a William Arens y Annerose Menninger que son quienes principalmente sostienen esta tesis cf. Harbsmeier (2008: 132 y 135).

Staden de que ningún hombre debería comerse a otro hombre, el cacique indio contesta en perfecta conformidad con su lógica animista y totemista: “¡Yo soy un tigre!”.

A este respecto es también interesante que en el siglo xx se produce una reivindicación provocadora del canibalismo como seña de identidad brasileña, por ejemplo en un manifiesto del autor vanguardista Oswald de Andrade (Obermeier 2007: XXXI), pero sobre todo en adaptaciones del libro de Staden: así en un libro infantil del autor brasileño Monteiro Lobato²⁸ y en una película brasileña rodada por Nelson Pereira dos Santos en 1971 con el título jocoso *Como era gostoso o meu francês* (Obermeier 2007: XXXI). Además vieron la luz dos adaptaciones brasileñas de la *Warhaftige Historia* al cómic: “Se publicaron una adaptación al cómic de Lucília Oliveira Garcez en 2000 y otra de Jô Oliveira en 2005” (Obermeier 2007: XXXI).²⁹

Además de la antropofagia aparece en la *Warhaftige historia* otro narratema frecuentemente utilizado en las crónicas de los conquistadores: las supuestas intervenciones del Dios cristiano a favor del europeo capturado o amenazado por los indios. El caso paradigmático de este narratema es el eclipse lunar que Colón aprovechó durante su cuarto viaje en 1504 para conseguir que los indígenas de Jamaica siguiesen aprovisionándole a él y a sus hombres.³⁰ También en *El cautivo* aparecen fenómenos naturales que Staden hace pasar por intervenciones del Dios cristiano a su favor. Así en una ocasión los indios han arrancado una cruz erigida por Staden. Cuando poco después llueve durante varios días, Staden les dice a los indios que si vuelven a levantar la cruz va a dejar de llover, lo que efectivamente ocurre (Pellejero/Zentner 1992: 38/39).³¹ Otro ejemplo adaptado del capítulo 50 del primer libro de Staden se encuentra en la página 36 de la historieta: al empezar una tormenta, Staden les dice a los indios que ésta es el castigo por

28 Véase Dutra Santana (2008); sobre todo la referencia a la comparación del canibalismo americano con los métodos de tortura de la Inquisición europea en la página 191.

29 “Comic-Bearbeitungen erschienen 2000 von Lucília Oliveira Garcez und eine weitere 2005 von Jô Oliveira” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

30 Véase el capítulo CIII de la *Historia del Almirante* publicada por Hernando Colón, el comentario de Todorov (1982: 27) y Nonnenmacher (2012: sobre todo 425-426).

31 Esta escena proviene de los capítulos 47 y 48 del primer libro de la *Warhaftige Historia*. Sin embargo, en la historieta falta un supuesto diálogo de Staden con la luna que aparece en los capítulos 30 y 35 del primer libro de de la *Warhaftige historia*.

su canibalismo. Es evidente que aquí se pone en escena la manipulación de los indígenas mediante un uso consciente de sus mitologemas.³²

En cuanto al tipo de transposición que el hipertexto de Pellejero y Zentner lleva a cabo a partir del hipotexto de Staden,³³ hay que decir que la historieta sigue con bastante fidelidad el libro de Staden,³⁴ aun saltándose no pocos pasajes de éste.³⁵ Como ya se ha mencionado, la escena de la captura situada en las primeras páginas de la historieta corresponde al capítulo 18 del primer libro de Staden. Sin embargo, allí el Staden histórico habla de un esclavo suyo que posiblemente fue el causante de su captura:

Tenía a un hombre salvaje de una tribu llamada Carijós, él era mi propiedad, cazaba para mí y a veces yo lo acompañaba cuando él iba a la selva. [...] El día anterior [es decir, anterior a la captura] había mandado a mi esclavo a la selva a cazar. Yo iba a ir el día siguiente para recoger lo que había cazado (Staden 2007: 246).³⁶

Este personaje del esclavo no aparece en la historieta, lo que refuerza allí la impresión de que la captura es una agresión gratuita por parte de los indígenas. Mientras que en el primer libro de la *Warhaftige historia* se narran las vivencias de Staden, el segundo libro está dedicado a una descripción casi etnológica de la vida y las costumbres de los tupinambá con los que vivió Staden. Las informaciones de este segundo libro sólo se filtran indirectamente en la historieta, con la excepción, sin embargo, del capítulo sobre el canibalismo que ha sido retomado casi *in extenso* en la escena del rito de antropofagia en las páginas 20 a 22 del álbum. A pesar de estas dos omisiones, se puede constatar que se trata de una transposición que

32 Véase Pinheiro (2008: 111-112) y Obermeier (2008: 46): “Das bewusste Aufgreifen indianischer Mythologeme [...] durch Staden führt bei ihm zu einer anfangs zufälligen, dann bald wissentlich übernommenen Rolle eines indianischen Magiers”. (“El uso consciente que hace Staden de los mitologemas indígenas le lleva a asumir, primero de forma casual pero luego con total conciencia, el papel de un mago indígena”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

33 Véase en cuanto a la definición de estos conceptos Genette (1982: 13).

34 “*Le Captif*est caractérisé par une très grande fidélité au texte original” (Allard 2006 : 1).

35 Así, el capítulo 7 del primer libro de Staden –donde la tripulación de los barcos españoles se encuentra con dos portugueses en la costa brasileña– o el capítulo 32 del primer libro de Staden –donde aparecen los portugueses por primera vez para informarse sobre el destino del cautivo– no tienen contrapartida en la historieta.

36 “Ich hatte einen wilden Mann eines Stammes, der Carijós heißt, der war mein Eigentum, der fing mir Wild, mit dem ging ich auch zuweilen in den Wald. [...] Ich hatte meinen Sklaven den Tag zuvor in den Wald geschickt, Wild zu fangen. Ich wollte des anderen Tages kommen und es holen” (traducción: Hartmut Nonnenmacher).

en general abrevia y resume los datos del hipotexto pero no los cambia fundamentalmente.³⁷

Cabe resaltar, sin embargo, una excepción a esta regla. En el momento de su retorno a Europa, el Staden de Pellejero y Zentner compara la vida de los europeos con la de los indios y reconoce muchos paralelismos entre ambas. Concretamente se trata de dos páginas seguidas (Pellejero/Zentner 1992: 50-51) con una división muy regular: a una columna de viñetas situada a la izquierda que representa escenas de la vida cotidiana de los europeos corresponde otra columna situada a la derecha con escenas análogas de la vida de los indios. En medio se sitúan tres viñetas donde vemos al personaje de Staden cada vez más de cerca: es en su mente donde se originan las dos columnas de imágenes, como interpretamos sin problemas. Aquí se visualiza por lo tanto un pensamiento del protagonista que al final de sus aventuras llega a la conclusión de que en el fondo no hay tanta diferencia entre europeos e indios americanos, que todos son seres humanos por igual. Esta idea no se encuentra en absoluto en la *Warhaftige Historia*. Pellejero y Zentner llevan a cabo en este punto lo que Genette llamaría una transvalorización del hipotexto en el que se basan (Genette 1982: 514). Lo cual nos lleva a la pregunta: ¿cuál es el mensaje ideológico de la historieta de Pellejero y Zentner? Olivier Allard compara en su reseña de la traducción francesa de *El cautivo* la visualización de los europeos –en postura digna, con la boca casi siempre cerrada– con la de los indios –muy feos, con la boca abierta– y concluye que Pellejero y Zentner comparten y perpetúan la idea de la superioridad europea frente a los indígenas del Nuevo Mundo, que era ciertamente la del Hans Staden histórico (Allard 2006: 4-5). Sin embargo, es precisamente la escena final de la comparación entre los dos mundos la que relativiza esta actitud, como el propio Allard admite.³⁸ Además, lo que Allard no tiene en cuenta a la hora de analizar la representación visual de indios y europeos es la focalización del relato en el nivel diegético de la historieta: vemos a los indígenas con los ojos de Staden, no se trata, por lo tanto, de imágenes “objetivas”.

37 Obviamente se trata además de una traducción –del alemán al español– y de una transposición de un medio (el libro con ilustraciones) a otro (la historieta) que combina el discurso escritural y el discurso icónico en dosis diferentes y según otras modalidades.

38 “[D]ans les pages finales, un rapprochement entre le mode de vie des Tupinamba et celui des Européens est mis en place. [...] Cette innovation me semble assez étrangère à l’esprit du récit original” (Allard 2006: 2).

En cuanto a las características formales de la historieta de Pellejero y Zentner, hay evidentes diferencias en comparación con *Álvar Mayor* debidas sobre todo al coloreado y a la organización más regular de las páginas en *El cautivo*. A diferencia de *Álvar Mayor*, en *El cautivo* se respetan las líneas horizontales y verticales para la división de las páginas. Pero hay en algunas ocasiones otras infracciones a la organización convencional de la página. Así en la página 46, donde vemos el barco de los franceses en una viñeta grande ocupando toda la página como trasfondo de la acción, la cual se sitúa, a su vez, en las cuatro viñetas pequeñas integradas: aquí se produce por lo tanto una alteración de la sucesividad cronológica de las viñetas. Thierry Groensteen dedica en *Le système de la BD* a esta técnica un capítulo con el título “De l’incrustation” (Groensteen 1999: 100-106). Sin embargo, también se encuentran en *El cautivo* algunos paralelismos con la factura formal de los episodios de *Álvar Mayor*. Así encontramos el contrapunto entre imagen y texto, por ejemplo, en la tercera viñeta de la página 52 donde el texto del globo dirige la atención del lector hacia el protagonista que sin embargo es invisible puesto que habla en el interior de un barco mientras que el primer plano de la imagen lo ocupan personajes y enseres típicos de un puerto. Un repentino salto al contracampo en la tercera viñeta de la página 40 relega por el espacio de una viñeta a los personajes principales al trasfondo y focaliza la atención en los habitantes del pueblo indígena. Estas viñetas tienen evidentemente una función descriptiva y costumbrista.³⁹

En general, la dimensión costumbrista, muy típica de cómics con temática histórica, está más acentuada en *El cautivo* que en *Álvar Mayor*. Así vemos en la primera página situada en el nivel extradiegético (Pellejero/Zentner 1992: 10) muchos detalles de la vida en el Marburgo protestante del siglo xvi: la nieve, las casas con entramado de madera y en el estudio del erudito la pipa del aventurero recién retornado de América, los libros, el globo terráqueo y sobre todo un panfleto de Lutero contra el papa, con su título en alemán. Y cuando Hans Staden cuenta el principio de su viaje en Sevilla, hay toda una página sin texto (Pellejero/Zentner 1992: 14), compuesta enteramente por viñetas costumbristas donde vemos la Giralda y a transeúntes, pícaros y bebedores que parecen ser inspirados por la pintura

39 Hay también un contrapunto enigmático en la última viñeta de la página 40 donde durante una conversación entre Staden y Dryander en una posada, la imagen focaliza, sin motivación clara, en un gato. Se puede comparar con la focalización enigmática en una iguana en un episodio de *Álvar Mayor* (Breccia/Trillo 1989: 14).

española del siglo XVII.⁴⁰ Pero la técnica que más llama la atención en *El cautivo* es el uso frecuente de efectos *zoom*, provocados por una serie de tres o cuatro viñetas terminando con un primerísimo primer plano que sirven en varias ocasiones para visualizar el proceso de rememorización mediante un acercamiento a la cara y los ojos de Staden (Pellejero/Zentner 1992: 20, 25, 50/51). En cambio, en la página 31 una doble serie de respectivamente cuatro viñetas (Ilustración 6) que focalizan primero la cara de un perseguidor y luego la cara de un perseguido, sirven para resaltar el dramatismo del combate. Los primerísimos primeros planos muy expresivos, no sólo al final de los efectos *zoom* sino también sueltos (por ejemplo en la página 33) constituyen el rasgo más característico del estilo de dibujo de Pellejero.

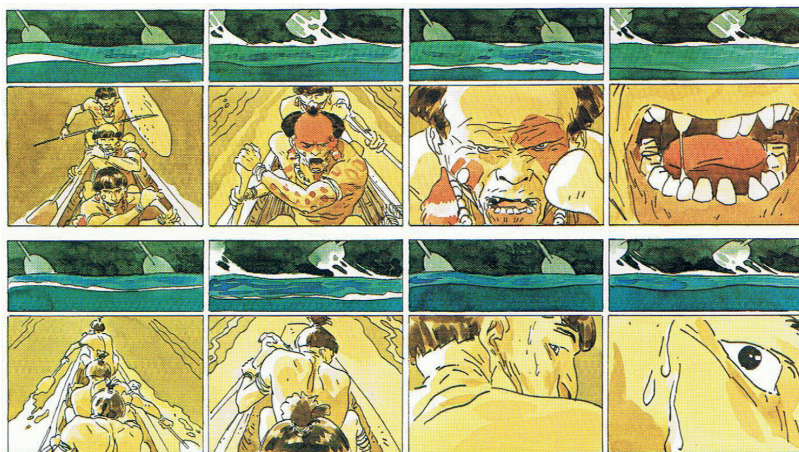


Ilustración 6: Pellejero/Zentner 2002: 26⁴¹ (© Mosquito – Pellejero & Zentner).

Son en efecto dos primerísimos primeros planos del ojo de un indígena escondido en la selva que abren y cierran el álbum, confiriéndole a éste de tal modo una estructura circular o, mejor dicho, una estructura en espiral, puesto que en la última página al primerísimo primer plano del ojo del indígena le precede un primerísimo primer plano de los ojos de Staden lo

40 Además de eso hay viñetas costumbristas que nos presentan la vida cotidiana en el pueblo de los indígenas (Pellejero/Zentner 1992: 22 y 40) o el ambiente en el taller del grabador de Marburgo (Pellejero/Zentner 1992: 28).

41 Equivale a Pellejero/Zentner 1992: 31.

que no había sido el caso al principio. Esta última página (Ilustración 7), compuesta de sólo tres viñetas y sin ningún texto, crea un resumen visual del tema básico de todo el álbum: el encuentro o desencuentro entre europeos e indígenas de América, posibilitado por los barcos que vemos en la viñeta intermedia entre los primerísimos primeros planos de los ojos de Staden y del ojo de un indio agazapado.



Ilustración 7: Pellejero/Zentner 2002: 48⁴² (© Mosquito – Pellejero & Zentner).

42 Equivale a Pellejero/Zentner 1992: 53.

Aunque se tematiza en el álbum *El cautivo*, como ya hemos dicho, el proceso de memorización y de transmisión de lo vivido por el protagonista Staden en el Nuevo Mundo, nunca se cuestiona, sin embargo, la pertinencia de la memorización o la veracidad de lo supuestamente vivido. Esto ocurre, en cambio, en *Caboto*, otro álbum publicado originalmente en 1992 y basado también en un guión del argentino Jorge Zentner, pero dibujado por el italiano Lorenzo Mattotti. En esta historieta, que en principio relata el viaje que emprendió Sebastián Caboto, nombrado piloto mayor por el rey Carlos I en 1518, a la región del Río de la Plata entre 1526 y 1530,⁴³ hay una constante reflexión sobre la imposibilidad de reconstruir lo que verdaderamente ocurrió, es decir, una problematización del discurso histórico (supuestamente) factual y una verdadera indagación meta-histórica, conforme al famoso postulado de Hayden White:

[M]etahistory [...] addresses itself to such questions as, [...] [w]hat is the epistemological status of historical explanations [...]? What are the possible forms of historical representation and what are their bases? What authority can historical accounts claim as contributions to a secured knowledge of reality [...]? (White 1978: 81).

Así, antes de arrancar efectivamente el relato de *Caboto*, se suceden nueve páginas (Mattotti/Zentner 2003: 11-19) sin globos, donde el narrador se pregunta en los cartuchos, entre otras cosas, “comment attribuer visage et gestes au personnage caché derrière sa nébuleuse biographie” (Mattotti/Zentner 2003: 14), para concluir: “raconter, ce n’est pas transmettre une vérité irréfutable. Raconter, c’est toujours choisir une version” (Mattotti/Zentner 2003: 19). Hay que decir que los episodios de la vida de Sebastián Caboto se prestan singularmente a tal ejercicio, puesto que muchos puntos de la biografía y el carácter de este personaje central de la época del descubrimiento de América nunca fueron aclarados del todo. Existen testimonios insuficientes y a veces contradictorios sobre Caboto y sus viajes, lo

43 Todos los acontecimientos que relata la historieta se encuentran también en los capítulos correspondientes que el historiador inglés Henry Harrisse dedica al viaje al Río de la Plata de Sebastián Caboto en su monografía *John Cabot and Sebastian his son* publicada originalmente en 1896 (Harrisse 1968 [1896]: 185-263). Con una excepción, sin embargo: la presencia de las hijas del capitán de uno de los navíos de la expedición de Caboto (Mattotti/Zentner 2003: 21/22, 34 y 41) no se menciona en el estudio muy detallado de Harrisse. Probablemente se trata de un invento de Zentner para no escribir un álbum con personajes exclusivamente masculinos. De todos modos, las dos hijas no cobran mayor importancia a lo largo del relato.

que la historieta de Zentner y Mattotti expresa visualmente proponiendo cuatro caras diferentes del personaje (Ilustración 8) antes de decidirse por una quinta (Mattotti/Zentner 2003: 19).

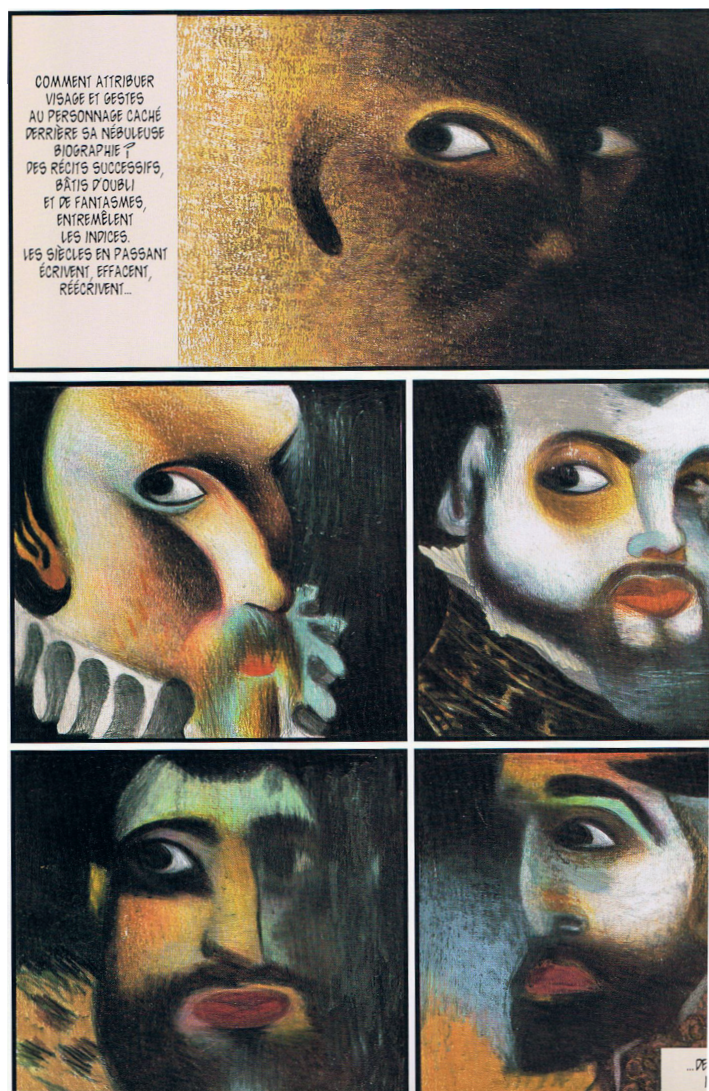


Ilustración 8: Mattotti/Zentner 2003: 14 (© Casterman – avec l'aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

Aun después de este íncipit inusual, los comentarios meta-narrativos y meta-históricos salpican todo el álbum. En una ocasión, el narrador dice en un cartucho “raconter c’est... comme inventer des souvenirs” (Mattotti/Zentner 2003: 23), en varias otras (Mattotti/Zentner 2003: 24, 31 y 40) califica la tarea de narrar como algo característico de supervivientes y propone símiles y metáforas: el relato se asemejaría a un viaje hacia lo desconocido (Mattotti/Zentner 2003: 31) o al trabajo de un cartógrafo (Mattotti/Zentner 2003: 18), y en la página 30 encontramos un símil detallado entre el acto de narrar y las fibras que componen un cabo. Por lo tanto, la construcción narrativa de la historia y del pasado se tematiza y se cuestiona en el álbum *Caboto* de modo explícito en el discurso del narrador.⁴⁴



Ilustración 9: Mattotti/Zentner 2003: 53 (© Casterman – avec l’aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

⁴⁴ La técnica de narración de *Caboto*, con sus múltiples relativizaciones y conjeturas por parte del narrador, puede compararse con el estudio *Trickster Travels. A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*, publicado en 2006, donde la historiadora canadiense Natalie Zemon Davis esboza con mucha cautela una biografía posible de Leo Africanus, un personaje histórico prácticamente contemporáneo de Caboto, que se movía entre la orilla musulmana y la orilla cristiana del mediterráneo en la primera mitad del siglo XVI (Davis 2006). El cómic *Caboto*, publicado en 1992, anticipa por lo tanto tendencias propias de la historiografía actual.

Pero es además la forma visual de este cómic la que contribuye al cuestionamiento del acto de narrar. Constata el semiólogo alemán Georg Seeßlen que la magia del cómic se debe a los momentos en los que su dimensión pictórica triunfa sobre el código lineal de la narración.⁴⁵ Ahora bien, precisamente esta magia está muy presente en el álbum *Caboto*, debido al estilo de dibujo de Lorenzo Mattotti que pasa por ser el representante más brillante de la llamada “école de la couleur directe”. Ésta se compone de dibujantes de cómic que desde los años 80 vienen cultivando un estilo tan pictórico, inspirándose en pintores como Edward Hopper y Francis Bacon, que Thierry Groensteen dice que habría que calificar las obras de estos dibujantes como “bandes peintes” y no como “bandes dessinées” (Groensteen 2007: 82-85).⁴⁶

Vamos a ver algunos ejemplos de este estilo pictórico. En el centro de la página 31 se encuentra una viñeta cuya coloración llama la atención: un rojo muy fuerte a la izquierda de la viñeta, despojado de una función figurativa clara, contrasta con los matices de verde, azul y blanco que ocupan el resto de la viñeta. En varios pasajes del álbum *Caboto* nos topamos con viñetas que sacadas de su contexto dan una impresión tan enigmática que se parecen a cuadros abstractos, así por ejemplo al principio de la página 48. Además, Mattotti recurre bastantes veces a una técnica igualmente afín a la pintura que podríamos calificar de condensación visual. Las viñetas pierden el estatus de instantáneas conformando una sucesión narrativa que tienen en el cómic convencional. En vez de eso, se integran elementos simbólicos en la viñeta, como es el caso, por ejemplo, de la visualización del motivo de la *auri sacra fames*, es decir de la avaricia de los conquistadores, que tampoco aquí puede faltar, en la última viñeta de la página 53 (Ilustración 9). Pero la viñeta más llamativa, en cuanto a la picturalización del

45 “[Wir] erwarten [...] in den Comics stets jenen magischen Augenblick, in dem das archaisch-poetische Bild sich über die Begrenzungen des linearen Codes erhebt. So haben wir in der bildhaften Erzählung [...] den unlösbaren und immer erneut aufbrechenden Widerspruch zwischen dem linearen, historischen und dem bildhaften, magischen Code als den größten ästhetischen Reiz” (Seeßlen 2002: 86). (“Al leer un cómic, estamos siempre atentos a aquel momento mágico en el que la imagen arcaica y poética llegue a trascender las limitaciones del código lineal. Lo que constituye el principal atractivo estético del relato en imágenes es la contradicción insoluble e incesante entre el código lineal e histórico por un lado y el visual y mágico, por otro lado”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher). Pomier constata el mismo antagonismo, hablando de “l’opposition entre le ‘linéaire’ et le ‘tabulaire’ dans la bande dessinée” (Pomier 2005: 26).

46 También Frédéric Pomier califica el trabajo de Mattotti de “crypto-pictural” (Pomier 2005: 26).

cómic que se produce en *Caboto*, es sin duda la última viñeta del álbum (Ilustración 10), la cual, desprovista de cualquier elemento verbal o escrito, nos ofrece un resumen visual de la acción, trascendiendo de tal modo la sucesividad temporal que normalmente es característica del cómic.



Ilustración 10: Mattotti/Zentner 2003: 56 (© Casterman – avec l’aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

Otra variación de esta técnica de la condensación visual se encuentra en una viñeta (Ilustración 11) en la que vemos en un primerísimo primer plano los ojos de un superviviente de la expedición fracasada de Solís al Río de la Plata. Como narrador intradiegético, este superviviente le está relatando a Caboto de qué forma murieron algunos de sus compañeros, y en este momento baja una cortina de sangre delante de su cara. El color rojo de la sangre es una buena muestra de la expresividad de la técnica de la “couleur directe”. Además, se trata del truco narrativo al que Gérard

Genette ha dado el nombre de metalepsis:⁴⁷ un elemento perteneciente al nivel metadieético –la sangre– está invadiendo en esta viñeta el nivel diegético, en el que se sitúa el narrador del relato metadieético.



Ilustración 11: Mattotti/Zentner 2003: 29 (© Casterman – avec l’aimable autorisation des auteurs et des Editions Casterman).

Primerísimos primeros plano como en este ejemplo aparecen igualmente en muchos otros pasajes del álbum: así, en la página 30, la cuerda en un barco y en la página 51 la mecha de un cañón. Además, un primerísimo primer plano de los ojos del protagonista caracteriza al *Leitmotiv* visual más llamativo de este álbum: en un total de cinco viñetas al principio de las páginas 14 a 17 y en la página 40 aparecen estos ojos, integrados cada vez en un contexto diferente. Pero en el álbum *Caboto* no sólo se encuentran recurrencias visuales sino también verbales. Así, la frase “Claires sont les nuits de Séville” se repite tres veces en las páginas 11, 17 y 55. Todos

⁴⁷ Una metalepsis sería “toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétiques, etc.), ou inversement” (Genette 1972: 244). Véase en cuanto al uso de esta técnica narrativa en el cómic Nonnenmacher (2007).

estos elementos repetidos –junto con la estructura circular basada en el mismo efecto *zoom* hacia el respaldo de la silla de Caboto que encontramos poco después del principio (Mattotti/Zentner 2003: 13) y poco antes del final (Mattotti/Zentner 2003: 55) del álbum– confieren a la historieta de Mattotti y Zentner un marcado carácter lírico que constituye otra ruptura más, además de la provocada por la dimensión pictórica, con la linealidad de la narración histórica. Esta historieta no cuestiona, por lo tanto, el relato histórico tan sólo *expressis verbis* en el discurso del narrador, sino que este cuestionamiento repercute igualmente en su forma.

Otra técnica de ruptura con el relato tradicional la supone el uso del ralentí extremo que equivale prácticamente a parar el tiempo narrado en las primeras páginas del álbum, sobre todo en las páginas 12 y 13⁴⁸ donde no hay ningún texto, ni globo ni cartucho, y donde vemos, también en primer plano, detalles del estudio de Caboto en Sevilla y al final por primera vez el ojo de éste. Este uso llamativo del ralentí nos hace pensar en Omar Calabrese, que destaca en su libro sobre la edad neobarroca –que otros llaman la época posmoderna– precisamente el uso del ralentí como uno de los rasgos característicos de una estética neobarroca (Calabrese 1988: 66-69 y 96-98). Y si recapitulamos el análisis formal no sólo de *Caboto*, sino también de *El cautivo* y de *Álvar Mayor*, nos damos cuenta de que lo que estas tres historietas tienen en común son precisamente elementos estéticos barrocos o neobarrocos, como por ejemplo la frecuencia de primeros y primerísimos primeros planos, los contrastes fuertes basados en el contrapunto entre imagen y texto o entre blanco y negro en *Álvar Mayor*, en los dos niveles narrativos en *El cautivo*, en el juego de los colores en *Caboto*, la distorsión de las líneas que estructuran las páginas en *Álvar Mayor* y del relato en sí en *Caboto* o la circularidad del relato tanto en *El cautivo* como en *Caboto*, así como el predominio de la dimensión pictórica en *Caboto*.⁴⁹ Es como si los historietistas argentinos hubiesen elegido la estética ade-

48 Sanladerer (2006: 282) cita la página 13 de *Caboto* como ejemplo de ralentí extremo: sería un ejemplo de “die Technik, einen Augenblick als den grundsätzlich gleichbleibenden aus unterschiedlicher (An)Sicht zu beschreiben. Dies entspricht [...] einer ‘Zeitdehnung’, die bis zur ‘Zeitgleichheit’ gesteigert werden kann”. (“[L]a técnica de evocar un instante desde diferentes perspectivas y sin que cambie nada. De ahí resulta [...] un ‘estiramiento’ del tiempo que puede culminar en la ‘coincidencia’ del tiempo”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.)

49 Ejemplos –además de la viñeta metaléptica en la página 29 y la viñeta con fuertes contrastes entre colores en la página 31, ya citadas– serían la viñeta final en la página 56 (Ilustración 11) que ofrece un condensado visual de todo el álbum así como varias viñetas que –sacadas de su contexto– resultan tan enigmáticas que podrían pasar por

cuada –ese barroquismo nacido en y de la época del descubrimiento y la conquista de América– para dar forma a sus narraciones de episodios y acontecimientos situados en esa época.

En cuanto a la representación ficcional de la historia en los cuatro ejemplos que acabamos de analizar, podemos establecer la siguiente tipología: *Alvar Mayor* es un ejemplo de una representación, por así decirlo, ingenua de la historia, puesto que en este caso la historicidad de lo ocurrido se presenta como algo evidente y no se cuestiona en absoluto. En el caso de *Conquistadores* se trata de una representación contrafactual de la historia, dado que aquí aparecen elementos ficcionales que entran en contradicción flagrante con los resultados de la historiografía. Por el vaivén continuo entre el nivel extradiegético, donde se narra cómo se originó el libro sobre las vivencias de Hans Staden, y el nivel diegético, donde se narran estas mismas vivencias, hablaría de metahistoricidad implícita en el caso de *El cautivo*: la técnica narrativa de este álbum conlleva un potencial metahistórico que, sin embargo, queda sin aprovechar. *Caboto*, en cambio, presenta un caso claro de metahistoricidad explícita, puesto que aquí no sólo se tematiza sino incluso se problematiza sin cesar la narración de la historia.

Si comparamos esta tipología con los resultados a los que llega Ansgar Nünning en su estudio sobre la teoría, la tipología y la poetología de la novela histórica,⁵⁰ nos damos cuenta de que hay muchas coincidencias.

cuadros de pintura abstracta (p.ej. la primera viñeta en la página 48 o la penúltima viñeta del álbum en la página 56).

- 50 “Um Romane, die in den jeweiligen Sektoren anzusiedeln sind, terminologisch einheitlich zu benennen, sollen fünf Typen des historischen Romans unterschieden werden. Sie werden als ‘dokumentarischer historischer Roman’, ‘realistischer historischer Roman’, ‘revisionistischer historischer Roman’, ‘metahistorischer Roman’ bzw. ‘historiographische Metafiktion’ bezeichnet. Bei dieser graduellen Skalierung von Gattungsausprägungen verlagern sich zum einen die Dominanzverhältnisse von links nach rechts zwischen Heteroreferentialität und Autoreferentialität, zwischen Geschichtsdarstellung und Reflexion über Geschichte sowie zwischen der Schilderung eines ereignishaften historischen Geschehens auf der diegetischen Ebene zur metafiktionalen Reflexion über geschichtstheoretische Probleme auf der extradiegetischen Ebene. Zum anderen verringern sich sowohl der Grad an Kongruenz zwischen dem jeweils entworfenen fiktionalen Geschichtsmodell und dem Wissen der Historiographie über die geschichtliche Wirklichkeit als auch die Intensität der Primär- und Erlebnisillusion”. (“Para aplicar una terminología homogénea a las novelas que pertenecen a los diferentes ámbitos cabe distinguir cinco tipos de novela histórica. Los denominamos ‘novela histórica documental’, ‘novela histórica realista’, ‘novela histórica revisionista’, ‘novela meta-histórica’ y ‘meta-ficción historiográfica’. Por una parte, pasamos en esta escala gradual de variantes genéricas de la heteroreferencialidad que predomina en el polo izquierdo a la autorreferencialidad que predomina en el derecho, al igual que de la representación de la Historia a la reflexión sobre la Historia y de la evocación de unos acontecimientos históricos a ni-

Habría que indagar más en la pregunta hasta qué punto los cuatro tipos de representación de la historia que hemos encontrado en la historieta argentina corresponden a los cinco tipos de novelas históricas que distingue Nünning. Lo que de todos modos llama la atención es la concordancia en cuanto a los dos extremos de la escala tipológica que Nünning caracteriza como “heterorreferencialidad”, por un lado, frente a “autorreferencialidad” por otro lado, y como “representación de la historia”, por un lado, frente a “reflexión metahistórica”, por otro lado.

En cuanto a los distintos grados de reflexión metahistórica que hemos constatado en las historietas analizadas, hay que tener en cuenta que éstas tenían destinatarios muy diferentes. Los episodios de *Álvar Mayor* iban destinados a la publicación periódica en una revista argentina, mientras que tanto *El cautivo* como *Caboto* fueron concebidos como álbumes y creados por encargo de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, es decir financiados por el gobierno español con ocasión del Quinto Centenario en 1992. En total fueron 25 los álbumes publicados en 1992 por la editorial Planeta-De Agostini, en colaboración con la Sociedad Estatal Quinto Centenario, en una ambiciosa colección con el título *Relatos del Nuevo Mundo*. En cada álbum colaboraron un guionista, un dibujante y un asesor en historia, lo que es indicio de la pretensión de seriedad de esta colección que merecería un estudio aparte.⁵¹ Entre los colaboradores había muchos españoles. Entre los más conocidos, aunque no precisamente por su creación de cómics, están el autor de novelas policíacas Andreu Martín, que escribió

vel diegético a la reflexión metaficcional sobre problemas teóricos de la historiografía a nivel extradiegético. Por otra parte, disminuye el grado de congruencia entre el modelo ficcional de la Historia propuesto en cada caso y los conocimientos de la historiografía sobre la realidad histórica, así como la intensidad de la ilusión evocadora de las vivencias históricas”. Traducción: Hartmut Nonnenmacher.) (Nünning 1995: 257).

51 Véase la relación de los títulos que compusieron esta colección así como de sus autores y colaboradores en la página web: <<http://howtoarsenio.blogspot.de/2012/10/relatos-del-nuevo-mundo.html>> (20.7.2014). La mayor parte de los álbumes de esta colección editada por Pedro Tabernero de la Linde se puede consultar en la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Madrid. Las historietas propiamente dichas ocupan 46 páginas de cada álbum y van precedidas por sendas “Presentaciones” de dos páginas y seguidas de sendas “Referencias históricas” de 24 páginas, ambas redactadas por el respectivo asesor en historia. En *El cautivo* la “Referencia histórica” que está a cargo de Guillermo Céspedes del Castillo lleva el título “El nuevo mundo vivido y soñado” (Pellejero/Zentner 1992: 54-77) y traza un panorama general de las crónicas sobre el Nuevo Mundo publicadas en el siglo xvi sin darle particular importancia a Hans Staden. En la traducción francesa publicada por Mosquito en 2002 han desaparecido tanto la “Presentación” como la “Referencia histórica” del original.

el guión para dos tomos, y nada menos que el filósofo Fernando Savater, quien ejerció de asesor de historia para el álbum número 12 que trata el famoso episodio de Gonzalo Guerrero, el conquistador que pasó al bando de los indígenas en Yucatán. También colaboraron italianos, entre ellos el dibujante Lorenzo Mattotti, y el conocido dibujante francés Paul Gillon. Pero sobre todo participó un nutrido contingente de argentinos: además de Jorge Zentner, que escribió el guión para un total de tres álbumes, estuvieron involucrados como guionista el paraguayo de nacimiento pero bonaerense de adopción Robin Wood, y como dibujantes Alberto y Enrique Breccia y José Muñoz. Además de *El cautivo* y *Caboto*, Jorge Zentner escribió el guión para *Expediciones al Pacífico: la adelantada de los Mares del Sur*. Robin Wood fue responsable del guión de *Primera fundación de Buenos Aires: la expedición maldita*. José Muñoz se encargó del dibujo de *De la Tierra del Fuego a Alaska: rumbo norte*, mientras que Enrique y Alberto Breccia ejercieron como dibujantes respectivamente en *El descubrimiento del Pacífico: de mar a mar* y *El Dorado: el delirio de Lope de Aguirre*. En este contexto es interesante que no sólo Alberto Breccia dibujó una versión de la expedición del conquistador vasco Lope de Aguirre al río Amazonas. En el mismo año del Quinto Centenario su hijo Enrique Breccia asumió el dibujo de otra versión del famoso viaje de Lope de Aguirre en colaboración con el guionista español Felipe Hernández Cava y en un cómic subvencionado esta vez por el gobierno autónomo vasco, más concretamente por la comisión “Amerika eta Euskaldunak – América y los vascos – 1992” (Breccia/Hernández Cava 1989).⁵² No deja de ser una ironía de la historia –pero una de tantas para tantos artistas nacidos en la consabida periferia–⁵³ que una indagación tan intensa de los historietistas argentinos en el pasado de su propio subcontinente se llevara a cabo en Europa y con subvenciones del gobierno español.

El hecho de que la dimensión metahistórica esté particularmente marcada en los dos álbumes pertenecientes a los *Relatos del Nuevo Mundo* que hemos analizado aquí, es decir en *El cautivo* y *Caboto*, se debe ciertamente también a las particulares circunstancias de producción que condicionaban esta serie financiada con dinero público. Mientras que los episodios de *Álvar Mayor* fueron producidos para una revista que estaba supeditada a los esquemas convencionales y comerciales del género popular de la historieta,

⁵² Véase a este respecto Galster (1996: 748-760).

⁵³ En cuanto al concepto de “periferia” véase Sarlo (2003).

orientados hacia la heterorreferencialidad, Jorge Zentner pudo contribuir a crear una historieta “más literaria” con sus guiones para *El cautivo* y sobre todo para *Caboto*, donde la autorreferencialidad y la metahistoricidad asumen la función de acreditar el carácter exigente y literario del cómic. Las diferentes historietas argentinas sobre el descubrimiento y la conquista de América nos proporcionan, por lo tanto, un buen ejemplo para la oscilación entre la cultura popular y la “alta cultura”, tan típica del medio de expresión del cómic desde los años 1960, cuando se produjo la “constitution du champ de la Bande dessinée”, constatada en 1975 por Luc Boltanski, un discípulo de Bourdieu, en un artículo publicado en *Actes de la recherche en sciences sociales*. Desde esta constitución del campo del cómic, los dibujantes y guionistas de historietas aspiran a dejar el estatus de artesanos anónimos que tenían anteriormente, para pasar a ser considerados como artistas de pleno derecho, pero las circunstancias en las que ejercen su arte no siempre les permiten poner en práctica esta ambición. Por eso, el cómic sigue oscilando entre cultura popular y “alta cultura” hasta hoy en día.

Referencias bibliográficas

- ALLARD, Olivier (2006): “Sibran Anne (scénariste) et Emmanuel Lepage (dessinateur), *La Terre sans Mal*, Dupuis, Paris, 1999, 64 p., 23 x 31 cm. Pellejero Ruben (dessinateur) et Jorge Zentner (scénariste), *Le Captif*, Mosquito, St Egrève, 2002, 48 p., 23 x 30 cm [traduction française par Pablo Guevara de *Europeos ante el nuevo mundo: el cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992]”. En: *Journal de la société des américanistes* [en línea], 92, 1 y 2, <<http://jsa.revues.org/index3234.html>> (20.7.2014).
- BARREIRO, Ricardo/BRECCIA, Enrique (1991): *Conquistadores. Erstes Buch: Aufbruch in die neue Welt*. Wien: Comic Forum.
- (1992): *Conquistadores. Zweites Buch: Gefangene der neuen Welt*. Wien: Comic Forum.
- BOLTANSKI, Luc (1975): “La constitution du champ de la bande dessinée”. En: *Actes de la recherche en sciences sociales* 1, pp. 37-59.
- BORGES, Jorge Luis (1986): *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BRECCIA, Enrique/HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (1989): *Lope de Aguirre. La aventura*. Vitoria: Ikusager Ediciones.
- BRECCIA, Enrique/TRILLO, Carlos (1989): *Álvar Mayor*. Barcelona: NORMA.
- CALABRESE, Omar (1988): *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70. [Título del original: *L'Etá Neobarroca*.]

- CÉSPEDES DEL CASTILLO, Guillermo (1992): "Presentación". En: Pellejero, Rubén/Zentner, Jorge: *Europeos ante el nuevo mundo: El cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 4-5.
- CHESNAIS, Robert (ed.) (2008): *Historieta. Regards sur la bande dessinée argentine*. Paris: Vertige Graphic.
- COLÓN, Hernando (1984): *Historia del Almirante*. Madrid: Edición de Luis Arranz.
- DAVIS, Natalie Zemon (2006): *Trickster Travels. A Sixteenth-Century Muslim Between Worlds*. New York: Hill and Wang.
- DÍAZ ALMEIDA, Francisco Luciano (2007): "El cómic en la didáctica de la Historia de América: utilización de Alvar Mayor". En: *Boletín Millares Carlo* 26, pp. 141-152.
- DÜNNE, Jörg (2011): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Frühen Neuzeit*. München: Wilhelm Fink.
- DUTRA SANTANA, Vanete (2008): "Quem são os selvagens, afinal? – desmitificando o bom-europeu". En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 183-194.
- GALSTER, Ingrid (1996): *Aguirre oder die Willkür der Nachwelt*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- GASCA, Luis/GUBERN, Román (⁴2001): *El discurso del cómic*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GENETTE, Gérard (1972): "Discours du récit". En: Gérard Genette: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (2007): *La bande dessinée. Mode d'emploi*. S. l.: Les Impressions Nouvelles.
- HARBSMEIER, Michael (2008): "Johannes Dryander: Hans Stadens gelehrter Schatten?". En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 120-142.
- HARRISSE, Henry (1968 [1896]): *John Cabot, the Discoverer of North-America, and Sebastian his Son. A Chapter of the Maritime History of England under the Tudors 1496-1557*. New York: Argosy-Antiquarian Ltd.
- IHME, Burkhard (2006): "Montage im Comic". En: <http://www.comicforschung.de/tagungen/06nov/06nov_ihme.pdf> (21.7.2014).
- MATTOTTI, Lorenzo/ZENTNER, Jorge (2003): *Caboto*. Bruxelles: Casterman. [Traducción al francés por Anne-Marie Ruiz de *El cosmógrafo Sebastián Caboto*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.]
- NONNENMACHER, Hartmut (2006): "La memoria del franquismo en el cómic español". En: Winter, Ulrich (ed.): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, pp. 177-208.
- (2007): "Autoreferentialität und narrative Metalepsen im französischen und spanischen Comic". En: Leinen, Frank/Ring, Guido (eds.): *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der neunten Kunst*. München: Martin Meidenbauer, pp. 265-285.

- (2008): “La (re-)construction de l’histoire de l’ ‘Algérie française’ dans la série de B.D. *Les Carnets d’Orient* de Jacques Ferrandez”. En: Arend, Elisabeth/Reichardt, Dagmar/Richter, Elke (eds.): *Histoires inventées. La représentation du passé et de l’histoire dans les littératures française et francophone*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, pp. 101-126.
- (2012): “Der Trick mit der Ekliptik. Stationen eines Motivs von Kolumbus über Mark Twain und Hergé bis Augusto Monterroso”. En: *Romanistisches Jahrbuch* 62, pp. 425-448.
- NÜNNING, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Tomo I: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- ÖBERMEIER, Franz (2001): “Bilder von Kannibalen, Kannibalismus im Bild. Brasilianische Indios in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts”. En: *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 38, pp. 49-72, <<https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/jbla.2001.38.issue-1/jbla.2001.38.1.49/jbla.2001.38.1.49.pdf>> (14.12.2017).
- (2007): “Hans Staden und sein Brasilienbuch. Vorwort”. En: Staden, Hans: *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil*. Edición crítica de Franz Obermeier. Kiel: Westensee, pp. I-XXXI.
- (2008): “Hans Stadens Brasilienbuch im 450. Jahr seines erstmaligen Erscheinens, der verkannte Klassiker?”. En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 6-52.
- PELLEJERO, Rubén/ZENTNER, Jorge (1992): *Europeos ante el nuevo mundo: El cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- (2002): *Le Captif*. St. Egrève: Mosquito. [Traducción al francés por Pablo Guevara de *Europeos ante el nuevo mundo: El cautivo*. Barcelona/Madrid: Planeta DeAgostini/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.]
- PINHEIRO, Teresa (2008): “Die Gefangenschaftsberichte von Hans Staden und José de Anchieta zwischen Märtyrertum und suspense”. En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 101-119.
- POMIER, Frédéric (2005): *Comment lire la bande dessinée?* Paris: Klincksieck.
- QUELLA-GUYOT, Didier (1990): *La bande dessinée*. Paris: Desclée de Brouwer.
- ROSSELLI, Walter (2011): *Álvar Mayor, un cómic de ambientación histórica. Análisis y comparación con Bandolero*. Trabajo escrito presentado en la Cátedra de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Friburgo (Suiza); sin publicar.
- SANLADERER, Rudolf (2006): *Bild und Wort. Elemente des Comics und deren Gestaltungsmöglichkeiten im Kunstunterricht*. Tomo 1. Norderstedt: Books on Demand.
- SARLO, Beatriz (2003): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- SEEßLEN, Georg (2002): “Gerahmter Raum – Gezeichnete Zeit”. En: Hein, Michael/Hünners, Michael/Michaelsen, Torsten (eds.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt, pp. 71-89.
- STADEN, Hans (2007): *Warhaftige Historia. Zwei Reisen nach Brasilien (1548-1555). História de duas viagens ao Brasil*. Edición crítica de Franz Obermeier. Kiel: Westensee.

- TETLOCK, Philip E. (ed.) (1996): *Counterfactual Thought Experiments in World Politics: Logical, Methodological, and Psychological Perspectives*. Princeton: Princeton University Press.
- TIEMANN, Joachim (2008): "Staden 2007; zur Übertragung des Originaltextes in der neuen Ausgabe der *Warhaftige(n) Historia*". En: Obermeier, Franz/Schiffner, Wolfgang (eds.): *Die Warhaftige Historia von 1557 – das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Rezeption*. Kiel: Westensee, pp. 170-182.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Éditions du Seuil.
- VÁZQUEZ, Laura: "Ficha sobre Carlos Trillo en Tebeosfera". En: <<http://www.tebeosfera.com/1/Autor/Guionista/Trillo/Carlos.htm>> (21.7.2014).
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1989): "Álvar Mayor. Un justiciero improvisado". En: Brecia, Enrique/Trillo, Carlos: *Álvar Mayor*. Barcelona: Norma, pp. 2-3.
- WALDENEGG, Georg Christoph Berger (2011): "What-If? Counterfactuality and History". En: Birke, Dorothee (ed.): *Counterfactual Thinking – Counterfactual Writing*. Berlin: de Gruyter, pp. 130-149.
- WHITE, Hayden (1978): *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.